



Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère

5 | 2019

Projet et photographie

La photographie, la ville et le paysage urbain au Chili. La recherche de l'image totale et la naturalisation de Santiago.

Photography, Cities and Urban Landscapes in Chile: The search for the whole picture and naturalisation of Santiago

Andrés Tellez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/2221>

DOI : 10.4000/craup.2221

ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Andrés Tellez, « La photographie, la ville et le paysage urbain au Chili. La recherche de l'image totale et la naturalisation de Santiago. », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 5 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 26 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/2221> ; DOI : 10.4000/craup.2221

Ce document a été généré automatiquement le 26 septembre 2019.



Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

La photographie, la ville et le paysage urbain au Chili. La recherche de l'image totale et la naturalisation de Santiago.

Photography, Cities and Urban Landscapes in Chile: The search for the whole picture and naturalisation of Santiago

Andrés Tellez

- 1 La ville possède la capacité de produire de nouvelles expériences de vie en réaction à chaque grande transformation physique opérée sur son territoire. Elle constitue également un stimulant des activités artistiques et littéraires, comme la photographie. Les rapports de la photographie avec la ville se construisent comme part active de l'expérience de la vie urbaine, mais aussi comme mise en question des moyens au travers desquels la ville est perçue et représentée.
- 2 Cet article¹ examine un aspect essentiel du regard photographique sur les sujets urbains : la poursuite de l'image de la forme urbaine totale et ses rapports avec la nature. Entre 1930 et 1970 au Chili, les processus de transformation des villes constituent eux-mêmes une représentation physique des changements profonds qui se sont succédé au cours de cette brève et intense période du XX^e siècle.
- 3 Un bref examen du contexte latino-américain révèle en effet des points communs entre les pays les plus influents dans la région, du point de vue des processus de transformation économique et culturelle. Cependant, l'activité des photographes au Chili a été particulièrement importante en ce qui concerne le développement urbain et les interventions de l'homme sur le milieu naturel (la Cordillère des Andes et la côte du Pacifique sont en effet toujours présents dans la culture locale). Il s'agit ainsi de répondre à une question essentielle : quelles sont les particularités du travail des photographes au Chili à l'égard du paysage urbain ? L'hypothèse se fonde sur l'importance accordée aux éléments naturels, notamment les collines, les montagnes et

les cours d'eau de Santiago, traités comme des éléments de rupture du tracé urbain en damier colonial. Nous proposons dans cet article une approche inspirée des réflexions de Roland Barthes, autour du procès de naturalisation de la ville, en tant que sujet observé depuis la hauteur : la ville devient un objet « intelligible, sans cependant – et c'est là le nouveau – rien perdre de leur matérialité² »

Villes et transformations urbaines en Amérique latine.

- 4 Depuis l'invention de la photographie, la ville est un sujet privilégié pour les photographes et leur public. Des éléments comme les images de la vie urbaine, les transformations physiques, les monuments, les rapports avec la nature, ont tracé le seuil de sa mémoire pour devenir plus tard des instruments clé de son développement, comme par exemple les travaux de Thomas Annan à Glasgow, de Jacob Riis à New York et, en Amérique latine, les images de Marc Ferrez au Brésil et les premières prises de vue aériennes au Mexique et au Chili. Dans les images des photographes consacrées à la vie urbaine, on observe une intensité de l'expérience de la ville – avec ses plaisirs et ses tragédies –, expérience imprimée par des moyens mécaniques et chimiques et qui deviennent le témoin d'une réalité qui n'est plus uniquement littéraire ou picturale.
- 5 La photographie urbaine est liée au développement des grandes agglomérations de l'ère industrielle et à la disparition des quartiers anciens, comme en témoignent les photographies d'Atget à Paris, et plus tard de Sander à Cologne ou de Berenice Abbott à New York. En Amérique latine, il s'agit de construire l'image des villes nouvelles, ou de celles qui ont été bâties sur les traces de l'époque coloniale espagnole ou portugaise. La croissance de la ville en Amérique latine est davantage liée aux échanges commerciaux avec les métropoles européennes et l'Amérique du Nord qu'au processus systématique d'industrialisation des nouvelles nations indépendantes. Dès la moitié du XIX^e siècle, le travail des photographes européens, provenant surtout d'Allemagne, de Suisse, de France et d'Espagne, consiste à produire des images qui permettent de rapprocher l'expérience et l'ambiance générale des nouvelles capitales américaines de celles de l'Europe ou des États-Unis. Rio de Janeiro, Buenos Aires, Ciudad de México et São Paulo constituent ainsi les exemples les plus connus et diffusés au travers des médias de l'époque.
- 6 Toutefois certaines images se distinguent des cas européens : celles qui mettent en valeur les aspects plus spécifiques du paysage américain, celles qui différencient de manière plus forte une ville d'une autre. Le cas de Rio de Janeiro est le plus connu : Georges Leuzinger, photographe suisse, Marc Ferrez, brésilien d'origine française³ et plusieurs éditeurs-producteurs de cartes postales sont à l'origine de la construction de l'image exubérante de la ville construite en bord de mer, sillonnée par d'énormes rochers granitiques. Les grandes vues panoramiques de la ville prises depuis le Corcovado par Ferrez vers 1890 témoignent ainsi d'une recherche qui vise à établir les limites naturelles de la ville, tout en introduisant dans l'image photographique la plupart de la surface urbanisée. Cette idée de totalité, est rendue possible grâce à la hauteur des rochers, leur position légèrement en retrait par rapport à la baie de Guanabara et l'utilisation d'appareils conçus spécialement pour des prises de vue de très grand format. Ces images annoncent la recherche des photographes du XX^e siècle pour représenter la ville en tant que forme construite.

- 7 En 1935, la célèbre phrase de Le Corbusier « De l'air, l'avion accuse » prend tout son sens au moment de l'élaboration des premiers plans d'urbanisme moderne des capitales latino-américaines et de la création des premiers services de photogrammétries aériens. Les images aériennes des grandes agglomérations – dont la croissance se fait souvent sans réel contrôle officiel – sont réalisées dans le contexte des premiers projets d'échelle urbaine : au Mexique, le plan de Carlos Contreras (1936) et la création de la Compañía Mexicana Aerofoto, à Santiago, du Gabinete de Fotogrametría Aérea et les photos aériennes de Karl H. Brunner (1928-1933). Plus tard, à Bogotá, l'Instituto Geográfico Agustín Codazzi qui a été très important pour la réalisation du Plan pilote de Le Corbusier (1947-1951). Vers la fin des années 50 à Brasilia, le concept de la ville moderne aux formes et limites géométriquement définies rencontre celui de l'image photographique totale. Le dessin de Lúcio Costa, qui évoque entre autres les ailes d'un avion, est exceptionnellement révélateur des images prises depuis le ciel.
- 8 À partir des années 50, l'Amérique latine devient un « laboratoire » de l'architecture moderne. Les premiers grands ensembles d'habitation collective au Mexique, au Brésil, au Venezuela ou en Colombie deviennent aussi des nouveaux laboratoires de travail pour les photographes. L'image visuelle d'une Amérique *in progress* est ainsi à son tour liée au binôme architecte-photographe, comme par exemple les unités d'habitation de Mario Pani et les photos de Guillermo Zamora, l'œuvre d'Affonso Reidy ou d'Oscar Niemeyer et les photos de Marcel Gautherot, les bâtiments de Villanueva à Caracas et les premières photos d'architecture de Paolo Gasparini, ou bien l'œuvre des architectes modernes à Bogotá et les photos de Paul Beer⁴ (fig. 1). Dans la plupart des cas, il s'agit de commandes des architectes à des photographes liés aux revues spécialisées, lesquelles, à leur tour, sont alors dans une large mesure contrôlées par les architectes eux-mêmes. C'est le cas de Mario Pani, fondateur et directeur de *Arquitectura/México* et du photographe Guillermo Zamora, chargé de la plupart des images publiées par la revue. Cependant, au Chili il n'en allait pas toujours de même. La revue *Arquitectura y Construcción*, dirigée par l'architecte et urbaniste Manuel Marchant Lyon, emploie le photographe Antonio Quintana dans son équipe, mais les architectes envoient très souvent leur matériel issu de commandes faites à d'autres photographes.

Figure 1. Paul Beer, centre urbain Antonio Nariño, Bogotá, v. 1955.



Source : Museo de Bogotá, Archivo Paul Beer, Bogotá.

- 9 À cette époque, presque toutes les prises de vue des photographes établissent des rapports, même subtils, avec la nature : *La Plata* et la *pampa* (la rivière et la plaine) à Buenos Aires, les grands rochers du Corcovado et le Pão de Açúcar ou encore la *beira mar* à Rio, les collines de São Paulo, les montagnes en arrière-plan à Bogotá et à Caracas et, enfin, dans un ton différent, les images de Salas Portugal commandé par Luis Barragán dans le contexte de la diffusion du projet du Pedregal à Mexico⁵. La présence plus ou moins marquée des éléments naturels dans les images d'architecture établit ainsi un rapport entre les spécificités d'un lieu donné (Rio, Caracas, Mexico) et les aspects plus universels des bâtiments modernes, surtout dans le cas des habitations collectives et des immeubles de bureaux (fig. 2).

Figure 2. Laboratorio Palacios (attribuée), siège de l'entreprise Polar, Caracas, v. 1955.



Source : Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*, New York, The Museum of Modern Art, 1955, p. 117.

- 10 Vers la fin des années 50, les photographes acquièrent un rôle de plus en plus important dans la critique des résultats des premières expériences modernes. En Amérique latine comme ailleurs, une transformation importante se produit sous l'influence du photojournalisme, associée à la possibilité de travailler avec des appareils légers et de très bonne qualité (c'est le cas du Leica par exemple, très répandu dans la région). Au même moment, l'inauguration de la nouvelle capitale du Brésil en 1960 constitue un point d'inflexion incontournable. La disparition de la rue traditionnelle, les immenses espaces « vides », le caractère abstrait et à la fois monumental des bâtiments de l'administration et, en arrière-plan, la ville ouvrière érigée en marge des dessins de Costa et Niemeyer, font germer une nouvelle image photographique des villes d'Amérique latine.
- 11 Cependant, les moyens par lesquels la ville en Amérique latine devient un sujet visuellement naturalisé, c'est-à-dire inséré dans un paysage dans lequel il est possible de reconnaître les éléments qui forment la culture urbaine, varient de manière importante entre les métropoles. Le cas de Santiago du Chili présente des particularités dont l'étude contribue à la compréhension de la ville.

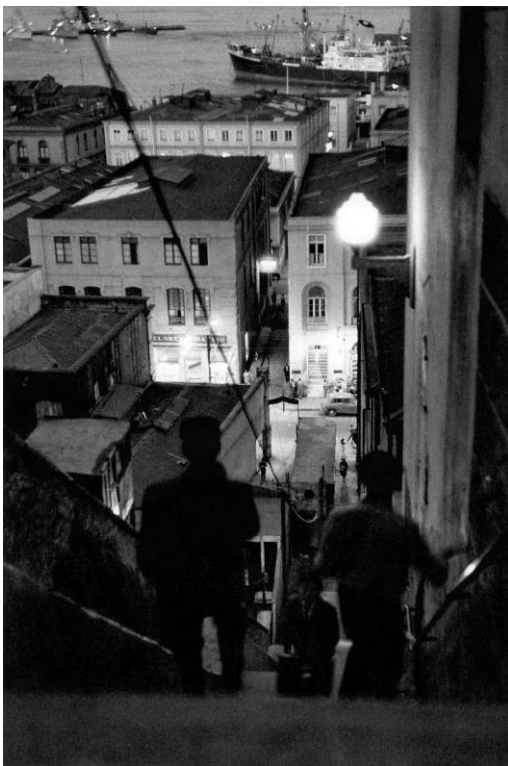
Les villes chiliennes vues par les photographes

- 12 Dans le contexte latino-américain, on peut observer au travers de la photographie les changements qui se sont produits dans une région soumise à de fortes influences culturelles et, paradoxalement, à un besoin constant de développer sa propre façon de voir la réalité. Le Chili représente cependant un cas particulier. Il n'existe pas de

photographe étroitement associé à l'image des villes, des paysages ou des relations entre agglomération urbaine et milieu naturel – relations fortement représentées sur l'ensemble du territoire. Au contraire, on trouve une diversité de personnalités dédiées au métier de la photographie, qui parcourent tout le pays et y rencontrent les architectes, urbanistes ou éditeurs avec lesquels ils établissent des liens professionnels plus ou moins stables. Il s'agit souvent de professionnels indépendants, et surtout de photographes non spécialisés au service d'architectes, journaux, agences d'État, universités, revues spécialisées ou éditeurs de cartes postales.

- 13 Il est alors possible de se demander si un ou deux photographes ont construit l'image de villes telles que Santiago, Valparaíso, Chillán, Concepción ou Osorno, de la même manière que Coppola à Buenos Aires dans les années 30 ou Gasparini à Caracas dans les années 60. En apparence, la réponse paraît plutôt simple : on pourrait, par exemple, attribuer à Sergio Larraín, photographe chilien le plus connu au monde, la création de l'image photographique de Valparaíso vers la fin des années 50 (fig. 3). Il n'est cependant pas le seul à découvrir le port du Pacifique : Antonio Quintana, Luis Ladrón de Guevara et Lola Falcón parmi d'autres y ont également travaillé depuis la fin des années 40.

Figure 3. Sergio Larraín, ascenseur Cordillera, Valparaíso, 1963.



Source : Agnès Sire (dir.), *Sergio Larraín*, Paris, Xavier Barral, 2014.

©Magnum Photos

- 14 Au début du XX^e siècle à Santiago, le travail exhaustif du canadien Olber Heffer n'a pas eu de successeur aussi important. En revanche, il est possible de mentionner, parmi les interprètes photographiques de Santiago vers la moitié du XX^e siècle, les exemples de Enrique Mora (éditeur espagnol de cartes postales), Robert M. Gerstmann (auteur du premier photo-livre sur le Chili), Ignacio Höchhaussler, et encore Quintana, Ladrón de

Guevara, Jacques Cori, et Marcelo Montalegre et Luis Poirot, parmi les représentants du photojournalisme des années 60.

- 15 Il s'agit d'un effort collectif, mené très souvent grâce aux intérêts personnels des photographes (surtout dans le cas de Gerstmann), mais aussi pour des activités économiques (cartes postales), pour des commandes professionnelles (Ladrón de Guevara, René Combeau) ou pour des projets de longue durée, comme dans le cas de Quintana, Roberto Montandon et les photographes de l'Université du Chili, qui ont travaillé sur les modes de vie des chiliens face aux défis de la modernisation du pays⁶.
- 16 Nous proposons de nous attarder sur l'analyse d'une catégorie de prises de vue qui a comme sujet principal la ville de Santiago : le regard à distance (depuis un avion). Nous aborderons cette catégorie où l'idée de totalité devient primordiale, pour comprendre les résultats du plan de Santiago par l'urbaniste viennois Karl H. Brunner (commencé en 1928) et des grands ensembles achevés dans les décennies suivantes.

Le regard à distance : la ville vue en gros plan et la recherche d'une totalité.

- 17 D'après l'historien américain Witold Rybczynski, la ville est un *artefact*, un produit humain, « faite par les gens, et sa disposition particulière représente nos limitations et nos songes⁷ ». Ces propos, dans le contexte de son recueil de photographies aériennes de la compagnie Fairchild, nous éclairent sur les aspects les plus évidents de la recherche photographique à Santiago. Depuis la fin de l'époque coloniale, la ville est représentée par des panoramas dessinés depuis le col Santa Lucía, situé en marge du tracé urbain en damier des espagnols. Vers 1910, à l'époque du centenaire du Chili, Santiago a dépassé ses limites historiques. Les nouveaux quartiers s'étendent surtout vers l'Est, avec la cordillère des Andes toujours en arrière-plan. À la veille de l'arrivée de Brunner en 1928, le Santa Lucía est un point de vue privilégié, une sorte de « gratte-ciel » naturel. Il représente aussi un point de référence que l'on peut observer de l'extérieur en tant que première figure paysagère réalisée à Santiago vers 1875.⁸
- 18 Le plan régulateur de Brunner exige des moyens plus précis pour pouvoir appréhender la ville en tant qu'« artéfact » et proposer ensuite des transformations urbaines. En vue du projet d'aménagement du centre-ville et des banlieues, Brunner emporte son appareil photo à bord de l'avion, qui lui sert de point de vue. Il est possible d'apprécier l'importance accordée à ses images dans son ouvrage de 1932 sur Santiago, *Santiago de Chile, su estado actual y su futura formación*⁹ : les quartiers ouvriers, le centre historique, le grand axe de l'Alameda et l'entourage du palais de La Moneda. Il s'agit cependant plutôt de prise de vues cadrées de manière spécifique, dans le contexte d'une analyse de composants urbains (fig. 4). Parmi ces images figurent les premières prises de vue aérophotogrammétriques, utilisées pour mettre à jour les plans de cadastre de la ville et par la suite pour dessiner les nouveaux tracés des rues et des propriétés.

Figure 4. Karl H. Brunner (attribuée), vue de l'Alameda et du palais de La Moneda, Santiago, v. 1932.



Source : Karl Brunner, *Santiago de Chile. Su estado actual y su futura transformación*, 1932, p. 7.

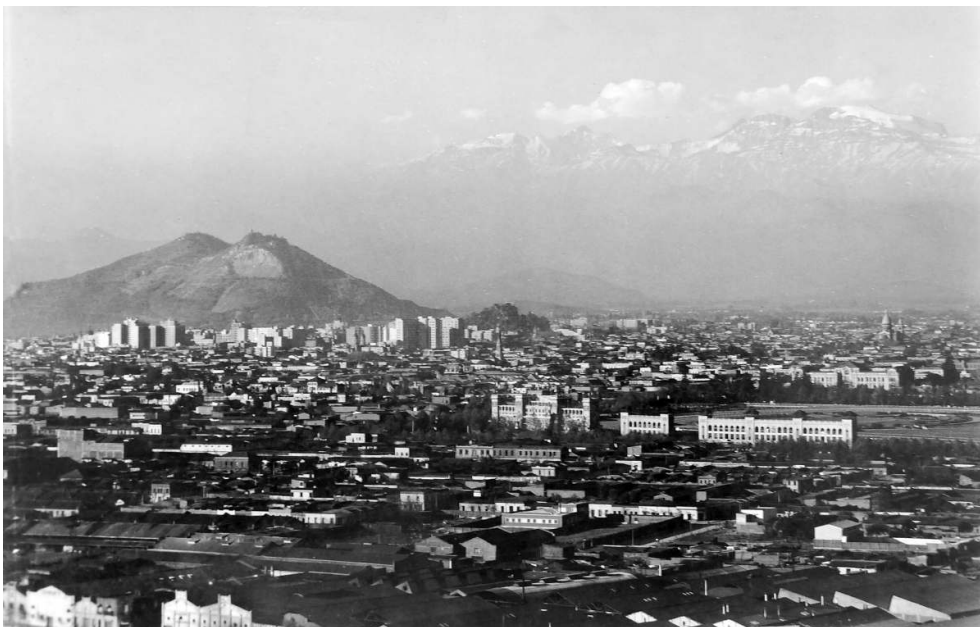
- 19 Presque en simultané, Robert M. Gerstmann suit son propre chemin en envisageant un autre projet. Son livre *Chile en 280 grabados en cobre*¹⁰ comprend une partie centrale dédiée à Santiago. Ses photos prises d'un avion introduisent dans le cadre un espace plus grand une sorte de synthèse entre le bâti humain et le paysage naturel qui détermine ses limites. On peut ainsi y distinguer le col Santa Lucía vers le centre de sa composition (fig. 5), et dans un angle encore plus oblique et lointain, les banlieues industrielles avec le centre-ville et la cordillère des Andes en arrière-plan (fig. 6). Gerstmann s'intéresse surtout aux paysages naturels et à la photographie de l'architecture. Ses prises de vue aériennes, peu nombreuses, représentent une synthèse entre les deux thématiques. Dans le cas de Santiago, leur intérêt dépasse le caractère plutôt fragmentaire des images de Brunner, la recherche visuelle de Gerstmann vise à établir les relations intimes entre le bâti humain et la nature.

Figure 5. Robert M. Gerstmann, vue du centre de Santiago, v. 1931.



Source : Roberto Gerstmann. *Chile en 280 grabados en cobre*, 1932, p. 103.

Figure 6. Robert M. Gerstmann, vue générale de Santiago vers l'est, avec le San Cristobal à gauche et la cordillère des Andes en arrière-plan, v. 1931.



©Archivo fotográfico Roberto Gerstmann, Biblioteca Universidad Católica del Norte, Antofagasta.

- 20 Les premières images aériennes de Santiago ont ainsi eu deux buts principaux : d'une part le projet d'aménagement de Brunner dans le cadre d'une commande officielle, et d'autre part la diffusion à titre personnel de la part de Gerstmann des aspects les plus positifs du pays, des coutumes populaires, de la vie urbaine et des paysages. Alors que Brunner envisage les futures transformations de Santiago, Gerstmann regarde l'état

présent du pays, dans un effort pour construire sa vision du territoire¹¹. On peut noter ces différences tout en observant ce qui s'est passé par la suite.

- 21 L'essor du développement immobilier à Santiago après la crise économique de 1929 s'est déroulé en plusieurs étapes, marquées par l'instabilité politique des années 30, la Seconde Guerre mondiale et les programmes de stabilisation économique et sociale menés par les États-Unis depuis 1948. Vers 1942, la moitié de la population du Chili habite à Santiago, conséquence la plus visible du processus d'urbanisation du pays¹². À la fin du conflit mondial, un nouvel ordre économique¹³ favorise la création de grandes entreprises dédiées à la construction d'infrastructures, capables aussi de bâtir les grands ensembles d'habitations et les travaux d'équipements entrepris par l'État.
- 22 Le photographe Luis Ladrón de Guevara est le plus sollicité par les agences de construction pour les grands projets. À ce titre, il est l'un des plus importants constructeurs de l'image de la ville de Santiago comme phénomène urbain à grande échelle entre 1958 et 1970. Ses travaux témoignent de l'ampleur de l'action officielle et des entreprises privées notamment dans le domaine des grands ensembles d'habitations (fig. 7).

Figure 7. Luis Ladrón de Guevara, vue aérienne d'un quartier nouveau dans la périphérie de Santiago, v. 1965.



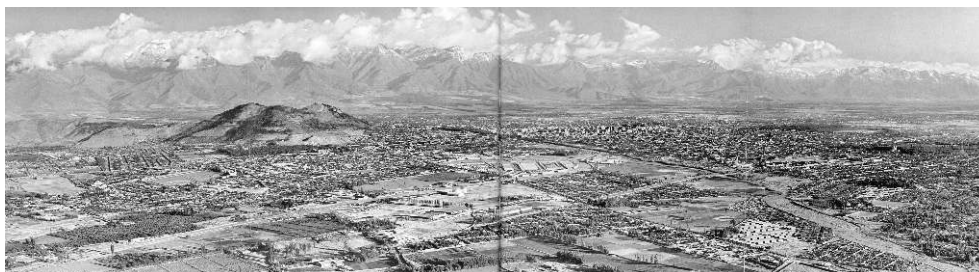
©Museo Histórico Nacional de Chile, colección fotográfica Luis Ladrón de Guevara, Santiago.

- 23 Ladrón de Guevara crée en effet une agence de publicité chargée de la diffusion de projets d'infrastructure, basée sur ses travaux photographiques. Cette approche plutôt pragmatique de son métier n'empêche pas la production d'images qui révèle le rapport entre les anciens tracés de la ville, les nouveaux quartiers et le milieu naturel. Le centre-ville devient un « artéfact » abstrait situé en arrière-plan, alors que les quartiers

périphériques s'étalent au-delà des images. Le San Cristóbal encadre souvent les limites de la ville, placé lui aussi en arrière-plan.

- 24 Ladrón de Guevara n'est cependant pas le seul à produire des images panoramiques. Depuis la décennie de 1940, la promotion touristique du pays menée par l'État était aussi une des stratégies développées pour stabiliser l'économie. Les photographes ont par conséquent un rôle très important dans la diffusion des programmes de développement des transports, des infrastructures routières et des équipements hôteliers. En ce qui concerne Santiago, la recherche d'une idée de totalité est poursuivie par Victor Kabath, photographe d'origine hongroise, auteur des photos aériennes choisies par les éditeurs allemands Storandt et Fischer. En 1960, probablement à l'occasion de la Coupe du Monde de 1962, ils publient *Chile*, un beau-livre de promotion touristique¹⁴.
- 25 La partie centrale du livre est consacrée à Santiago. Une double page en dépliant contient une vue générale de la ville, prise en regardant vers la cordillère des Andes (fig. 8). Plus que jamais, la forme urbaine de Santiago est définie par les éléments naturels. Au centre de la photo, le centre-ville longe le San Cristóbal à gauche et la rivière Mapocho vers la droite. Au premier-plan, on aperçoit les terrains agricoles mêlés aux quartiers nouveaux et aux usines. La grande distance à laquelle la photo a été faite révèle la présence de la cordillère, imposante, visible tout au long de la photo en arrière-plan.

Figure 8. Victor Kabath, vue panoramique de Santiago, 1960.



Source : Bodo Fischer, Hans Storandt, *Chile. Santiago*, Munich, Ministerio de Relaciones Exteriores/F. Bruckmann, 1960.

- 26 Une dernière image, prise en 1964 para Higinio González montre un autre côté de Santiago : le tracé urbain du centre avec ces lignes régulières est découpé par le fleuve Mapocho à droite et l'Alameda à gauche (fig. 9). En visant à l'ouest, le point de vue est l'opposé de celui de Kabath. La clarté du bâti urbain vu en contre-jour devient le sujet le plus important de la photo. L'idée de totalité s'exprime par le rapport entre la partie centrale de l'image – la ville – et les collines placées au fond de la vallée centrale du pays, en arrière-plan.

Figure 9. Higinio González, Santiago au coucher de soleil, 1964.



©Biblioteca Nacional de Chile, Colección fotográfica, Santiago.

Conclusion : La naturalisation du paysage urbain

- 27 L'analyse des photographies de Brunner, Gerstmann, Ladrón de Guevara, Kabath et González révèle ce qu'il y a de plus *structurel* dans le regard panoramique : en revenant aux propos de Barthes, il est possible d'identifier la structure de la ville (une structure à la fois historique, culturelle et matérielle) mais également les objets (ou les fragments) qui la constituent. L'accès du grand public aux images aériennes de Santiago, et par la suite, la possibilité de revenir sur les photographies qui constituent la mémoire collective de la ville, est un processus fondamental : la ville est ainsi produite par une communauté de photographes qui participent à son analyse et la traduisent en images bidimensionnelles et aux tonalités du noir et blanc. L'objectif ultime de cet effort collectif n'étant ni plus ni moins la construction du sens d'appartenance des citoyens.
- 28 On trouve un tel sens d'appartenance dans ce que Richard Sennett nomme « les espaces de la civilité », qu'il identifie à partir de son expérience d'habitant du Greenwich Village new-yorkais, là où des inconnus se retrouvent entre eux dans des endroits communs, qui deviennent à la fois les espaces de référence de leur expérience de vie urbaine et les espaces de leurs échanges¹⁵. La photographie, en reproduisant plusieurs fois les mêmes sujets, les lieux de rencontre, devient alors une partie centrale de ces échanges.
- 29 En outre, les photos aériennes de Santiago, images diffusées à plusieurs reprises, ont finalement un rôle semblable à celui de la Tour Eiffel à Paris. Roland Barthes pose en effet le problème du rapport entre le lieu à partir duquel on observe et le sujet observé, c'est-à-dire la ville :

Habituellement, les belvédères sont des points de vue sur la nature, dont ils tiennent les éléments, eaux, vallées, forêts, rassemblés sous eux, en sorte que le tourisme de la « belle vue » implique infailliblement une mythologie naturiste. La

Tour, elle, donne, non sur la nature, mais sur la ville ; et pourtant, par sa position même de point de vue visité, la Tour fait de la ville une sorte de nature ; elle constitue le fourmillement des hommes en paysage, elle ajoute au mythe urbain, souvent sombre, une dimension romantique, une harmonie, un allègement ; par elle, à partir d'elle, la ville rejoint les grands thèmes naturels qui s'offrent à la curiosité des hommes : l'océan, la tempête, la montagne, la neige, les fleuves. Visiter la Tour, n'est donc pas entrer en contact avec une nouvelle nature, celle de l'espace humain : la Tour n'est pas trace, souvenir, brève culture, mais plutôt consommation immédiate d'une humanité rendue naturelle par le regard qui la transforme en espace¹⁶.

- 30 Dans le cas de Santiago, en tenant compte des distances conceptuelles, il est possible d'avancer que le regard des photographes « naturalise » les processus d'urbanisation en les révélant aux spectateurs sous une forme profondément humaine. Ces images prises à distance sont aussi des éléments sans lesquels cette naturalisation, c'est-à-dire observer la ville au sens de totalité bâtie par les hommes, deviendrait impossible. Selon Witold Rybczynski, la ville vue du ciel est idéalisée, dépourvue de ces aspects les plus vivants, et en même temps, elle met en évidence l'ordre apparent qui règle la vie des citoyens. Pour lui, les photos aériennes « ne montrent pas les gens, et pourtant, elles ne sont pas dépourvues d'humanité, leur humanisme est implicite dans leur sujet¹⁷ ». Finalement, la ville, vue de cette manière, devient une véritable création humaine.

BIBLIOGRAPHIE

Andreas Hofer, *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina*, Bogotá, El Áncora editores, 2003.

Andrés Téllez. « Imágenes de modernidad : Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en América Latina y Chile, 1930-1970 », in Pedro Alonso, Pedro Correa (éds.), *Anales de Arquitectura 2017-2018*, Santiago. Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018, pp. 238-251.

Erika Billeter, *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1993.

Francis Violich, *Cities of Latin America. Housing and Planning to the South*, New York, Reinhold Publishing Corp., 1944.

Hernán Rodríguez Villegas, *Fotógrafos en Chile. 1900-1950*, Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2011.

Horacio Fernández, *El fotolibro latinoamericano*, Ciudad de México, DF/Editorial RM, 2011.

Karl H. Brunner, *Santiago de Chile. Su estado actual y su futura transformación*, Santiago, Imprenta La Tracción, 1932.

Le Corbusier, *Aircraft*, Paris, 1935.

Margarita Alvarado, Mariana Matthews, Carla Möller, Roberto Gerstmann, *Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*, Santiago, Pehuén, 2009.

Rodrigo Booth, Tomás Errázuriz, Luis Ladrón de Guevara. *Fotografía e Industria en Chile*, Santiago, Pehuén, 2012.

Rodrigo Pérez de Arce (éd.), *La montaña Mágica/El cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago*, Santiago, Ediciones ARQ, 1993.

Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, photographies d'André Martin (1964), Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Solène Bergot, Samuel Salgado (éds.), *Heffer/1886-1928*, Santiago, Centro de Nacional del Patrimonio Fotográfico de la Universidad Diego Portales, 2014.

Thomas J. Campanella, *Cities From the Sky. An Aerial Portrait of America*, New York, Princeton Architectural Press, 2001.

Wendy Watriss, Lois Parkinson Zamora (éds.), *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994*, Austin, TX./University of Texas Press, 1998.

NOTES

1. Cet article est issu de la thèse *Imágenes de Modernidad. Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile, 1930-1970*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2016.

2. Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 15. Texte original publié en 1964 aux éditions Delpire à Paris.

3. Concernant les notes biographiques de photographes au Brésil, voir Lilia Moritz Schwarcz et Boris Kossoy (dir.), *Um Olhar sobre o Brasil. A fotografia na construção da imagem da nação 1833-2003*, Madrid/Rio de Janeiro, Fundación Mapfre/Editora Objetiva, 2012, pp. 441 et suiv.

4. La diffusion de l'architecture moderne d'Amérique latine a été très importante après les expositions *Brazil Builds* (1943) et *Latin American Architecture since 1945* (1955) au MoMA de New York. En France, c'est *L'Architecture d'aujourd'hui* qui diffuse notamment les images des photographes latino-américains entre 1936 et 1968.

5. Keith Eggener analyse en détail les rapports entre photographie, paysage et architecture dans l'œuvre de Barragán, tout en soulignant le rôle des trois éléments dans le programme de diffusion du projet d'aménagement de la zone volcanique connue comme El Pedregal, au sud-ouest de Mexico. Voir K. Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, New York, Princeton Architectural Press, 2001.

6. Le projet a été diffusé pour la grande exposition collective *Rostro de Chile (Visage du Chili)* en 1960.

7. Witold Rybczynski, « Foreword », in Thomas J. Campanella *Cities from the Sky. An Aerial Portrait of America*, New York, Princeton Architectural Press, 2001, p. 5.

8. Les photos de Peter Adams et Pierre Émile Garreaud ont été publiées dans Benjamín Vicuña Mackenna, *Álbum del Santa Lucía.*, Santiago, Planeta Sostenible EIRL, 2014. Édition contemporaine basée sur les textes et les photographies publiées en 1874 par l'auteur.

9. Karl H. Brunner, *Santiago de Chile, su estado actual y su futura formación*, Santiago, Imprenta La Tracción, 1932.

10. Roberto Gerstmann, *Chile en 280 grabados en cobre*, Paris, Braun et Cie., 1932.

11. Robert M. Gertmann est né à Saint-Petersbourg en 1896, il arrive au Chili vers 1922 et s'y établit vers 1932. Voir M. Alvarado, M. Matthews, C. Möller, *Roberto Gerstmann, Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos*, Santiago. Pehuén, 2009.

12. Selon les chiffres officiels, publiés par Francis Violic dans son ouvrage *Cities of Latin America. Housing and Planning to the South* (New York, Reinhold Publishing Corp., 1944), Santiago comptait

environ 1,2 millions d'habitants en 1942, une des plus grandes agglomérations d'Amérique du Sud.

13. Après le grand séisme de 1939, la Corporación de Fomento et la Corporación de Reconstrucción ont eu un rôle très important dans le développement du Chili après la Seconde Guerre mondiale.

14. Bodo Fischer, Hans Storandt, *Chile. Santiago*, Munich, Ministerio de Relaciones Exteriores/ F. Bruckmann, 1960.

15. Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. (Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization)*, Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 378. (Version française : *La Chair et la Pierre. Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*, Paris, Éditions de la Passion, 2002).

16. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 14.

17. Witold Rybczynski, *op. cit.*, p. 5

RÉSUMÉS

Afin d'appréhender la question des particularités du travail des photographes au Chili à l'égard du paysage urbain, cet article propose une réflexion sur le rôle de la photographie en tant que produit culturel dans le processus de production de la ville, pensée elle aussi comme produit culturel. Les rapports entre la ville de Santiago du Chili et son milieu naturel constituent un thème central pour les photographes de la période comprise entre 1930 et 1970. Leur contribution au processus de naturalisation de la ville de Santiago, à une époque où les villes d'Amérique latine connaissent de grandes transformations, constitue une trace permanente, fixée dans la mémoire collective des habitants.

This article addresses the building of the city and its relationship to its natural boundaries by examining the role of photography as a cultural product within processes of a city's construction, itself also considered as such. The relationship between the city of Santiago, Chile, and its natural context was a central theme for photographers between the 1930s and the 1970s, with its hill-lined urban grid and the Andes mountain backdrop, along with the rapid expansion it experienced during that time. Elements were thus put together in a variety of photographic approaches, ultimately contributing to Santiago's naturalisation and leading to a collective acknowledgment of the city's structure and material substance.

INDEX

Mots-clés : Architecture moderne, Amérique latine, Aménagement urbain, Photographie aérienne, Urbanisme.

Keywords : Modern Architecture, Latin America, Urban Planning, Aerial Photography, Urbanism.

AUTEUR

ANDRÉS TELLEZ

Architecte, docteur en architecture et études urbaines (Universidad Católica de Chile), Andrés Téllez est chercheur à l'Université pontificale catholique du Chili, professionnel indépendant et membre de Docomomo International. Ses thèmes de recherche portent sur l'architecture moderne, notamment au Chili, la photographie et l'histoire de l'architecture. Il a notamment publié « Imágenes de modernidad : Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en América Latina y Chile, 1930-1970 », in Pedro Alonso, Pedro Correa (éds.). *Anales de Arquitectura 2017-2018*. Santiago, Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018, pp. 238-251 ; et « Aproximaciones fotográficas São Paulo-Chile 1950-1970 », in Ruth Verde Zein (org.) *Caleidoscópico concreto. Fragmentos de arquitetura moderna em São Paulo*. São Paulo, Romano Guerra editora, 2017, pp. 357-378.
andres.tellez.arq@gmail.com/a.tellez@uc.cl